

Amelia Juri

Una lettura di *Cronistoria* di Giorgio Caproni: macrotesto, varianti e fonti\*

CORRESPONDING AUTHOR: Amelia Juri, Université de Lausanne, UNIL-Chamberonne (Bâtiment Anthropole), 1015 Lausanne, Svizzera. Email: [amelia.juri@unil.ch](mailto:amelia.juri@unil.ch)

RIASSUNTO: il saggio vuole proporre una nuova lettura di *Cronistoria* di Giorgio Caproni a partire dalla descrizione dell'impianto macrotestuale e delle modifiche che esso subisce tra la *princeps* e l'edizione definitiva. In particolare l'analisi delle varianti relative all'ordine dei testi e delle fonti (soprattutto Ariosto e Virgilio) permette di mostrare l'evoluzione del rapporto tra vicenda privata e contesto storico nella poesia dell'autore tra gli anni '40 e '50, e il progressivo rafforzamento del legame tra *Cronistoria* e la raccolta successiva, *Il passaggio d'Enea*.

PAROLE CHIAVE: Giorgio Caproni; macrotesto; variantistica; intertestualità

ABSTRACT: the paper aims to propose a new reading of Giorgio Caproni's *Cronistoria* starting from the description of his macrotext and the changes it undergoes between the *princeps* and the final edition. Specifically the analysis of the variants relating to the order of the texts and the sources (above all Ariosto and Vergil) allows to show the evolution of the bond between personal experience and historical context in the author's poetry between the '40s and the '50s, and the progressive strengthening of the relation between *Cronistoria* and the next book, *Il passaggio d'Enea*.

KEYWORDS: Giorgio Caproni; macrotext; variantistica; intertextuality

1. *Cronistoria* di Giorgio Caproni è ritenuto concordemente uno degli esempi più marcati di organizzazione macrotestuale del libro di poesia nel Novecento. Mengaldo ha notato su un piano generale che l'autore «punta con evidenza al libro di poesia organico, diciamo pure al “canzoniere”, e anche questo è frutto della [sua] tendenza alla narratività o serialità»; aggiungendo poi che egli è incline a «istituire legami anche vistosi fra l'uno e l'altro “canzoniere”»<sup>1</sup>. Ciononostante gli studi sull'argomento sono pochi e molti punti non sono ancora stati messi a fuoco, manca per esempio una descrizione dello sviluppo narrativo della raccolta e degli elementi testuali che lo esplicitano<sup>2</sup>. Si vorrebbe pertanto provare a delineare in modo più preciso alcuni tratti dell'impianto macrotestuale del libro, e proporre un'interpretazione differente di alcuni testi (nello specifico dell'*explicit*), mostrando come le modifiche apportate dal poeta nella seconda e nella terza edizione determinino un nuovo orientamento della raccolta rispetto alla produzione poetica successiva. A partire da una lettura dei componimenti liminari della prima sezione, si offrirà perciò un'analisi dei *Sonetti dell'anniversario* incentrata sulle connessioni intertestuali, sulle varianti e sulle fonti. La scelta è suggerita dall'elevato grado di coesione formale, lessicale e tematica della corona di sonetti, nonché dalle prove documentarie superstiti. Come è stato rilevato da Adele Dei, il Quaderno Veronese che tramanda la serie di sonetti documenta l'artificialità della seriazione, in quanto le date apposte dall'autore ai singoli testi «esplicitano una sorta di impostazione diaristica, poi sconvolta e parzialmente occultata nella raccolta, che pure vi allude nel titolo»<sup>3</sup>. La parte conclusiva del libro inoltre subisce alcuni cambiamenti importanti che inducono a riflettere sulle conseguenze per l'architettura e il senso complessivo.

\* Ringrazio Niccolò Scaffai, Christian Genetelli e Simone Albonico per l'attenta lettura e i preziosi consigli.

<sup>1</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri 2000, pp. 169-95: 193. NICCOLÒ SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Grassano (Firenze), Le Monnier Università 2005, p. 44, riprendendo l'osservazione di Mengaldo, ha precisato che in *Cronistoria* «Caproni interpreta o meglio reinventa l'esperienza alla luce di un modello letterario, il canzoniere in morte, con una organizzazione interna marcata e potenzialmente narrativa».

<sup>2</sup> Gli unici contributi che assumono in parte questa prospettiva sono ANDREA MALAGUTI, *La svolta di Enea. Retorica ed esistenza in Giorgio Caproni (1932-1956)*, Genova, Il melangolo 2008, e MICHELLE NOTA, *La série et la fiction: Cronistoria de Giorgio Caproni*, «Chroniques Italiennes», LXXIII-LXXIV (2004), pp. 165-86, i quali tuttavia non esauriscono il discorso e non sono del tutto persuasivi dal punto di vista dell'interpretazione dei testi.

<sup>3</sup> ADELE DEI, *Dentro Cronistoria*, in GIORGIO CAPRONI, *I faticati giorni. Quaderno Veronese 1942*, a c. di ADELE DEI, Genova, San Marco dei Giustiniani 2000, pp. 9-13: 9.

È opportuno innanzitutto richiamare in modo sintetico la storia del libro. *Cronistoria* (1938-1942) è edita per la prima volta nel 1943 a Firenze per i tipi di Vallecchi con una ristampa selettiva di *Finzioni*; nel 1956 confluisce ne *Il passaggio d'Enea*, dove rappresenta il «Secondo Libro»; dopodiché entra in *Tutte le poesie* (Milano, Garzanti 1983), da cui passa immutata in *Poesie 1932-1986* (Milano, Garzanti 1989)<sup>4</sup>. Nella sua forma definitiva presenta due sezioni, *E lo spazio era un fuoco...* e *Sonetti dell'anniversario*: la prima consta di ventuno testi privi di titolo e di numerazione, metricamente perlopiù assimilabili alla forma della canzonetta; la seconda è composta da diciotto sonetti, senza titolo ma numerati da I a XVIII.

L'*editio princeps* differisce dalla *ne varietur* per molti aspetti, ma non per la successione dei testi, che rimane pressoché identica: nella prima sezione sono invertiti di posizione *Ma le campane concordi* e *Così lontano l'azzurro*, e manca *Ricorderò San Giorgio*; nella seconda sono presenti due sonetti poi eliminati e mai recuperati (*Forse anche tu avrai lacrime se un giorno* e *Mai con più tenue e addolorata avena*), e non vi sono ancora i futuri XVI e XVII. A livello strutturale le differenze maggiori consistono nella presenza di un sonetto proemiale, in carattere corsivo e anteposto all'indicazione cronologica «1938-1942», nella bipartizione delle sezioni (segnalata da numeri romani) e nella presenza di due prose *Ai genitori* poi espunte. Il titolo della seconda sezione inoltre non è ancora quello finale, bensì *Anniversario*, e i sonetti non sono contrassegnati da un numero. Ne *Il passaggio d'Enea* la prima sezione risulta ancora bipartita, ma intitolata *Cronistoria* e seguita dall'indicazione «(1938-1940)»; la seconda guadagna il titolo definitivo (accompagnato dalle date «1940-1942») nonché la forma indivisa e la numerazione. La sequenza dei testi è uguale a quella finale, senonché sono cancellati *Metti il disco e ripeti* e *Quale debole siepe fu l'amore!*, reintrodotti nel 1983.

2. Dal punto di vista della struttura il canzoniere di Caproni presenta un'evidente anomalia, già rilevata da Paolo Zobioli, ossia il fatto che «le parti, a differenza dei *Rerum vulgarium fragmenta*, sono entrambe in morte»<sup>5</sup>. L'osservazione dello studioso va tuttavia forse leggermente corretta: nella prima sezione Olga è già morta, nondimeno la sua fine è affermata soltanto negli ultimi testi, giacché nei restanti si assiste a una serie di epifanie e di ricordi di lei nello splendore giovanile che testimoniano la sua persistenza nella memoria del poeta quale figura viva e vitale<sup>6</sup>.

La raccolta si apre con la celebrazione di Olga e delle sue peculiarità:

Il mare brucia le maschere,  
le incendia il fuoco del sale.  
Uomini pieni di maschere  
avvampano sul litorale.

Tu sola potrai resistere  
nel rogo del Carnevale.  
Tu sola che senza maschere  
nascondi l'arte d'esistere.

Ella sola sa e può «resistere» e sola possiede «l'arte d'esistere» – con un evidente ricordo della montaliana Dora Markus<sup>7</sup>, in quanto è «priva d'umane finzioni» (*Ora il tuo viso ha spazio* 13). La figura femminile è spesso qualificata in questo modo in *Cronistoria*, ad esempio in *Dove l'orchestra un fiato* si parla della sua «insistenza» (v. 5)<sup>8</sup>. Sulla soglia del libro si può forse già cogliere una significativa allusione

<sup>4</sup> V. la tabella in appendice con la tavola della prima e dell'ultima edizione.

<sup>5</sup> PAOLO ZOBOLI, *Verso l'Isola del Pianto* (*Su un sonetto dell'anniversario*), in *Per Giorgio Caproni*, a c. di GIORGIO DEVOTO-STEFANO VERDINO, Genova, San Marco dei Giustiniani 1997, pp. 201-14: 201.

<sup>6</sup> A tale riguardo è indicativa la divisione interna dell'edizione del '43 (quattordici più sei testi), che implica proprio la separazione di questi due momenti; la seconda sottosezione è infatti inaugurata da *Tarquinia e sulla spalletta* in cui si dichiara che non vi sono più «segni vivi, ma storia / delineata in graffiti» (vv. 12-13).

<sup>7</sup> Si fa riferimento ovviamente ai vv. 21-27: «Non so come stremata *tu resisti* / in questo lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore; forse / ti salva un amuleto che *tu* tieni vicino alla matita delle labbra, / al piumino, alla lima: un topo bianco, / d'avorio; e così *esisti*» (dove andranno notate innanzitutto la rima e la ripetizione del *tu*). Ma vale forse la pena di richiamare anche il potere chiaroveggente e la sapienza della figura femminile nelle *Nuove stanze* (vv. 15-16): «da scacchiera di cui puoi *tu sola* / comporre il senso».

<sup>8</sup> Nella prima metà della sezione si avvertono però già i segni del futuro mutamento, come mostra bene un testo che recupera, in parte capovolgendole, le immagini dell'*incipit* (*Nella sera bruciata*): ivi si insinua il presagio di un futuro ritorno

L'ultimo testo della sezione permette invece di introdurre la condizione che sarà sviluppata nei sonetti e mostrare la progressione di senso all'interno della raccolta:

3

L'idea della vera esistenza della fanciulla solo dopo la morte si può legare al senso di colpa del poeta per non avere mai capito la giovane fidanzata; nel racconto *Il gelo della mattina* infatti il poeta confessa: «Mi sentivo in colpa per quel male [scil. *la malattia della fidanzata*], io che avevo tolto Olga dal suo clima marino per trarla su con me in Valtrebbia, ed era quel profondo e oscuro senso di colpa, più che la malattia in se stessa, a turbare le mie notti»<sup>10</sup>. Nella poesia questa dichiarazione corrisponde al tentativo di giustificarsi del poeta: «non ti tolsi / per darti fiele, ma miele». La sezione è quindi sigillata dall'affermazione di una distanza, rilevata parimenti dai deittici, dall'attacco («così lontano...») e dall'ambientazione («d'azzurro / di tenebra della tua Trebbia» contrapposto al *rosso* che pervade i testi precedenti).

Come anticipato, tuttavia, la raccolta aveva una fisionomia differente nella *princeps*: nel 1943 non era inaugurata da *Il mare brucia le maschere*, bensì dal sonetto *La mia fronte che semina di tombe*.

*La mia fronte che semina di tombe!*  
*Come a un vento di piume che sovrviene*  
*dal mare, ara la polvere che incombe*  
*sulle morte specchiere e nelle vene*  
*l'antica solitudine (le trombe* 5  
*soffocate dal sonno) cui le pene*  
*più fitte fanno siepe – cui soccombe*  
*mortalmente l'amore. E onde proviene*  
*questo nome velato di fatica*  
*a frugare tra i sassi – tanto ardore* 10  
*d'occhi redenti dal sogno che intrica*  
*l'oscurità indifesa del dolore?*  
*(Sarà forse una tenebra sfinita*  
*in miele, sarà fede: sarà il sole).*

Ciò significava aprire il libro con un testo idealmente appartenente alla seconda sezione e porre tutta la raccolta sotto il segno della morte di Olga, ma anche ammettere la possibilità di una riapparizione, giacché il poeta nella chiusa poteva ancora scrivere: «(Sarà forse una tenebra sfinita / in miele, sarà fede: sarà il sole)» (vv. 13-14). L'espunzione del sonetto implica un allontanamento dalla dimensione esclusivamente privata, o meglio un'accentuazione delle polarità che informano la raccolta – il destino privato e il contesto storico –, in maniera coerente rispetto all'atteggiamento assunto nei confronti della figura femminile nelle raccolte successive<sup>11</sup>. Inoltre, se si accetta l'intertesto ariostesco suggerito in precedenza, si può scorgere già in sede incipitaria (a partire dal '56) un accenno al tema dell'amore-inganno, che diviene dominante ne *Le biciclette* e che in Caproni comporta una sintesi di motivi petrarcheschi, leopardiani e ariosteschi. La pietrificazione (presente pure in *Così lontano l'azzurro*) è peraltro un elemento comune alla rappresentazione dell'amata in *Cronistoria* e ne *Il passaggio d'Enea*; tuttavia nel poemetto *Le biciclette* Olga non è più solo di pietra, diventa un «sasso / insensato ch'io dissi Alcina» (st. II 8-9). La nuova fase della poesia caproniana coincide infatti con il riconoscimento della solitudine: al poeta rimangono solo «ululati / miti che cercano invano un amore / fra le pietre dei monti» (*I lamenti*, I 7-9), ed egli è costretto a confessare apertamente la propria condizione: «Io come sono solo sulla terra / coi miei errori, i miei figli, l'infinito / caos dei nomi ormai vacui e la guerra / penetrata nell'ossa!...» (*I lamenti*, III 1-3). Il poeta è solo, questa volta sì nella devastazione della guerra, e i nomi non possono più dire la realtà; al contrario nel sonetto proemiale cassato si poteva ancora chiedere:

[...] *onde proviene*  
*questo nome velato di fatica*

<sup>10</sup> GIORGIO CAPRONI, *Il gelo della mattina*, in ID., *Il labirinto*, Milano, Garzanti 1992, pp. 95-114: 98.

<sup>11</sup> Per il destino di Olga nella poesia di Caproni e le strategie di dissimulazione connesse si vedano LUCA ZULIANI, *Il tremito nel vetro. Temi, stili e metrica in Giorgio Caproni*, Padova, CLEUP 2009, e ID., *Due inediti di Giorgio Caproni*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di TINA MATARRESE-MARCO PRALORAN-PAOLO TROVATO, Padova, Antenore 1997, pp. 387-99.

3. L'evanescenza e lo svuotamento del nome (presente pure nel sonetto incipitario espunto) rappresentano uno dei motivi fondamentali di *Cronistoria*, tra i principali responsabili del mutamento della chiusa del libro<sup>13</sup>. Il primo *sonetto dell'anniversario* ne fornisce una prova:

5

5

contenuto morale, etico della *sua* poesia sta nel domare le passioni»<sup>16</sup>. Rimane in ogni caso un punto fermo la pregnanza del nome, un nome tanto forte da non essere nominabile.

Conviene quindi tentare una sintetica esposizione dell'evoluzione del valore di questo sostantivo all'interno di *Cronistoria* e nella prima parte de *Il passaggio d'Enea*<sup>17</sup>. Il brano più significativo di *E lo spazio era un fuoco...* è ne *L'abito che accende i selci*, in cui è chiara la potenza del nome, ancora vivace e dunque in grado di sovrastare la realtà, di portare una significazione:

Alzata la brace nera  
di gioventù, un linguaggio  
più esteso alla bandiera  
del Quirinale impone  
la tua insegna – il tuo nome.

10

Il nome è così vivo che la figura di lei addirittura «dà coraggio / e salute» (vv. 3-4). Come ha spiegato Adele Dei, esso assume il valore di un'*insegna* e si configura come una «formula apotropaica, definizione, pegno di consistenza e di identità, garanzia di suggestione e rimpianto (nome-nume, dirà poi Caproni)», che nella corona di sonetti «resta come spettro, estremo argine dell'oblio, relitto della storia»<sup>18</sup>. A questo brano deve infatti essere accostato il III *sonetto dell'anniversario*, in conclusione al quale si dice che di lei resterà solo «un'ardente lettura / dei segni che v'ha inciso – una precaria / chiusa grafia, che nessuna figura / allenterà, se non morte plenaria» (vv. 11-14). La distanza che intercorre tra i due testi non potrebbe essere maggiore: il «linguaggio / più esteso» è rovesciato in una «precaria / chiusa grafia» (e si noti oltre all'opposizione *esteso-chiuso* il passaggio da un *linguaggio*, ossia un codice che prevede una comunicazione, a una *grafia*, che non comporta necessariamente un contenuto, un messaggio da comunicare). Lo stesso si verifica già in *Finita la stagione rossa*, dove il poeta comprende che Roma non «avrà più gloria / [...], ma cronistoria / sulle sue lapidi spente» (vv. 10-13). Infatti, con uno stacco al futuro Caproni si domanda:

Finita la stagione rossa  
ritroverò la passione  
di questi mattoni cotti  
– l'aria di sangue e il nome  
bruciato nei giorni irrotti?

5

Ritroverò allentata  
la pietra nella balestra,  
e la mira accecata  
da quanta polvere infesta!

La risposta prefigura lo sviluppo della raccolta, nello specifico il destino del nome che non resisterà, e non serve soffermarsi sul legame che questi versi intessono con l'interrogativo che sigilla il sonetto iniziale, tanto è evidente la prossimità.

Accanto a questa serie del linguaggio e dei segni ve n'è un'altra, connessa all'immagine del vento, che accompagna sovente il progressivo affievolimento della forza del nome e la sua definitiva scomparsa. Il punto di partenza è il secondo testo, *Quale debole odore*, in cui «un debole vento / [...] portava lontano / il *suo* nome – un umano / vento» (vv. 16-19); dopodiché, nei sonetti, la condizione

<sup>16</sup> Cit. in RAFFAELLA SCARPA, *Sintassi e respiro nei sonetti di Caproni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2004, pp. 49-50, n. 4, la quale propone un'interpretazione affine del passo.

<sup>17</sup> Si fornisce di seguito il regesto completo dei testi in cui è alluso il nome in questa prospettiva: *Quale debole odore* 16-18, *L'abito che accende i selci* 9-13, *Nella sera bruciata* 6-8, *Finita la stagione rossa* 4-5, I 10-14, VIII 5-6, XII 2-4, XVI 14, XVII 1, XVIII 4-7; *Passaggio d'Enea*, *I lamenti* I 1-2, 6-7 e 13-14, III 2-3, IV 6-9, VI 12-14, VII 8-11, VIII 11-14, IX 12-16, XI 3-5; *Le biciclette* st. II 1-11, st. III 5-8 e st. VIII 1-3. Sul nome ne *I lamenti* v. LUIGI SURDICH, *I lamenti in forma di sonetto*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a c. di GIORGIO DEVOTO-STEFANO VERDINO, Genova, San Marco dei Giustiniani 1982, pp. 55-76: 58, secondo il quale «l'altissima frequenza del lemma [...] sta ad indicare, in una condizione di privazione di identità, il tenace, non sempre vittorioso sforzo di mantenere tale identità contro la minaccia di cancellazione».

<sup>18</sup> ADELE DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia 1992, p. 37.

Ne *I lamenti* questo percorso si esaurisce: il nome perde definitivamente la sua forza evocativa, in quanto è ridotto a vacuità ed è «senza palpito», non è più parola bensì «lamento» (*I lamenti*, I 14). Per questo blocco di poesie Luigi Surdich ha infatti parlato di un «piccolo canzoniere dello sgomento, dell'orrore, della lacerazione sentimentale di fronte al male storico della guerra», sul quale s'innesta un «controcanto privato che è una dichiarazione di impossibilità a sprigionare nella sua autentica verità la disperazione del presente»<sup>19</sup>. Infine, ne *Le biciclette* il poeta si chiede dapprima: «O fu una fede / anch'essa – anche il suo nome fu certezza / e appoggio fatuo alla mia spalla, erede / dell'inganno più antico?» (st. III 5-8, in cui è palesemente alluso l'«inganno estremo» di *A se stesso*); dopodiché deve arrendersi a constatare che: «Non v'è soccorso nel mondo infinito / di nomi e nomi che al corno di guerra / non conservano un senso» (st. VIII 1-3).

Quale debole siepe fu l'amore!  
Giunta all'ultimo carro, una canzone  
umanamente chiusa assorda il sole  
nel silenzio fluviale – accorda al nome  
velato dalla brezza il tenue aflore 5  
d'acqua che i prati scolora e depone  
nel più tenero lutto. Oltre l'ardore  
dell'aria – oltre la fronte che al balcone,  
arrossata di febbre, resse al vento  
passionale il suo vespro. E già dal fieno 10  
celeste, sulla piana incombe il lento  
rogo dei pruni – quel mutuo clamore  
che l'api ereditarono all'accento  
ormai coinvolto, sul carro, al sereno.

<sup>19</sup> SURDICH, I lamenti *in forma...*, pp. 72-73.

<sup>20</sup> La *chiusura* rappresenta un tratto distintivo della corona dell'*anniversario*, in quanto, sebbene sia presente in tre testi della prima sezione, in quest'ultima si dà ancora l'opzione alternativa, l'*apertura*, lo *spazio* (come dice il titolo *E lo spazio era un fuoco...*); mentre nei sonetti la speranza di un'apertura improvvisa ricade e rinnova l'*«anniversario / di pena»* (XV 6-7).

7

qui invece l'acqua tace, regna un «silenzio fluviale», e il canto «assorda il sole». La donna ha perso la propria voce, pertanto non resta che il lamento del poeta.

Anche in questo caso può essere utile ripercorrere la genealogia di alcuni campi semantici per spiegare la progressione di senso implicita nella silloge. Nel sonetto IX la voce della donna è *sepolta* dal vento, nel successivo, il X, di lei è ormai rimasto solo il dolore (v. 1, «Hai lasciato di te solo il dolore») e il ricordo è prossimo alla dissoluzione (vv. 8-10, «i cari fianchi / spezzati tanto giovani al ricordo / nessuno sosterrà»). Proprio nel sonetto X il «suono del sangue» diviene «sordo», con un rovesciamento della situazione montaliana di *Buffalo*: lì «il nome agì» e «nel limbo [...] assordano le voci / del sangue» (vv. 13-15), qui il suono è *assordato* e l'«accordo» è «traffitto» (vv. 11-13). Nel sonetto XII quindi «basterà un soffio d'erba, un agitato / moto dell'aria serale, e il tuo nome / più non resisterà» (vv. 1-3); in modo analogo lo slancio del sonetto XIV finisce in un «frastuono / dove si perde il tuo squillo più puro» (vv. 13-14). Infine, ne *Il passaggio d'Enea* viene decretata la fine di questa stagione: «io sento / la tua voce distrutta – odo le trame / in rovina, e l'amore morto» (*Strascico* 4-6).

L'«accordo» del «nome» e dell'«afrore» invita invece a interrogarsi più a fondo sulla chiusa del libro e del sonetto X, in cui si preannuncia la scomparsa del ricordo «come il sordo / suono del sangue, se cade la sera / che non s'appoggia più al trafitto accordo / della tua spalla crollata leggera» (vv. 11-14). La sintonia infranta in questo caso fa parte di una proposizione ipotetica legata a un periodo al futuro, e sembra riferirsi alla componente fisica benché nel ricordo, non al nome e alla dimensione simbolica. La conclusione di *Cronistoria* si configura dunque come l'inveramento e insieme l'aggravamento di questi presagi, poiché nel sonetto explicitario la sera è istante: «E già [...] incombe il lento / rogo dei pruni» (dove l'avverbio indica uno scarto ormai avvenuto e irrimediabile). Che l'«accordo» finale debba essere letto in questo modo è confermato anche dalla corrispondenza tra «il nome / velato dalla brezza» e «il sole / [che] si velava di brezza» (XVI 6-7), giacché quest'ultima chiarisce l'allusione al disvelamento della verità e dell'effimerità dell'amore. Infatti, l'«afrore» al quale il nome si accorda non è più quello delle prime raccolte (l'odore acre e vitale delle donne), bensì l'«afrore / rancido» di *Ma memorando è il tuono*, segno dell'«estremo addio» (vv. 6-7). Esso ormai «scolora e depone / nel più tenero lutto» il paesaggio, in quanto l'elaborazione del lutto è avvenuta e l'abbandono è imminente<sup>22</sup>: non vi è più la «vampa sottile / della tua ferrea iride» a *fermare* «il mio lutto, e alla mia giovanile / morte dare una speranza – un passo: tu» (V 11-14).

Nel testo explicitario il superamento della fase giovanile è ribadito attraverso l'iterazione di «oltre» ai vv. 7-8. La preposizione fa riferimento a un tempo passato (quando «la fronte» «resse al vento / passionale il suo vespro»)<sup>23</sup>, giacché il poeta sa che quella resistenza ora è finita, che la morte ha avuto il sopravvento. I versi finali postulano quindi la coincidenza del «lento / rogo dei pruni» con il «clamore»: entrambi i termini afferiscono alla giovinezza nelle sillogi precedenti, ma nella corona di sonetti assumono ancora una volta una sfumatura ben diversa. Nel sonetto II il «clamore» è legato all'ambiente marino e al tempo «ancora illeso», nondimeno accompagna già la scoperta della morte (vv. 1-4, «Ora tu non sai più con che clamore / sulla sabbia marina, il suono chiaro / delle trombe infantili apre al mio amore / la morte»). Ed è significativo che in questo testo «clamore» sia in rima con «amore», in quanto nel sonetto XVIII vi è una forte anomalia metrica, ossia il verso che contiene la parola «clamore» sarebbe irrelato se nelle quartine non comparisse la rima -ore (*amore : sole : afrore : ardore*), e proprio questa separazione esplicita il cambiamento intervenuto. Il processo si compie però di nuovo ne *I lamenti*, nello specifico nel VI, in cui Caproni si chiede: «E ora che vale / il cuore – come reggerò al clamore / d'un perdono completamente eguale / al crollo della sera?» (vv. 6-9). Si ripete così la sovrapposizione del vespro con il grido, ma in questo caso in modo perfetto, come è sottolineato dalla specificazione «completamente eguale» (che non può non ricordare la fanciulla «completamente / morta» con cui si apre la corona dell'*anniversario*) e dalla rima *clamore : dolore*, che chiude il cerchio. Va inoltre tenuto presente che l'immagine delle *api eredi* di questo *clamore* è legata a doppio filo a quella delle biciclette, ed

<sup>22</sup> L'interpretazione pare confermata dalla ripresa variata del v. 12 del *Tramonto della luna* di Leopardi («e si scolora il mondo»), dove l'avvento della notte è associato alla perdita della giovinezza e della speranza.

<sup>23</sup> L'immagine è tratta da *Finzioni*: «Ma se il tuo viso fine / non piega alla rapace / raffica, anch'io una pace / trovo nell'infuriare / dell'aria veloce» (*Corso Oddone* 5-9, dove rimandava pure al tema classico del *tempus edax rerum*, fondamentale in Caproni).



entrambe alludono a una condizione giovanile di vitalità e a un tempo *illeso* che alla fine dei *Sonetti* e ne *I lamenti* vengono meno. Ad esempio nel sonetto XV, con un passo indietro nell'itinerario della raccolta, si immagina ancora «un corollario / di armoniosi bicikli» (vv. 2-3), e «suona / melodica in un'aria d'api i fili / di rame la giornata» (vv. 10-12). Per contro nella chiusa di *Cronistoria* le api fanno proprio il grido di dolore del poeta, il *clamore*, il quale viene definito *mutuo* in quanto postula l'impossibilità di opporre alla rovina generale quella realtà alternativa incarnata dalle fanciulle e rappresentata dal suono armonioso di api e bicikli: vi è ormai un accordo totale tra la condizione intima del poeta, che accetta la partenza definitiva dell'amata e la vacuità del nome, e la notte in cui sta precipitando la storia. Ne *Le biciclette* (st. IX) infatti queste immagini si caricano di una tinta cupa e catastrofica:

Ed i bicikli ronzano funesti  
 ora che l'uomo s'intana nella notte  
 perché nel sonno l'altro non lo desti  
 di soprassalto – poiché alle sue porte  
 non senta quella nocca che percuote  
 accanita col gomito, allorché un giro  
 di tetre biciclette ripercuote  
 con un tremito il vetro nel respiro  
 della morta all'orecchio. E quale immensa  
 distruzione a quei raggi lievi – quale  
 armonia di disastri, ora che senza  
 cuore preme un tallone sul pedale  
 come sull'erba ha già calcato un viso  
 rimasto senza un fremito!... Ma fu  
 storia anch'essa travolta a quel tempo ormai diviso.

Questa spiegazione dell'*explicit* è confermata dal processo variantistico, giacché alcune stesure manoscritte e dattiloscritte chiariscono il riferimento sotteso al testo, vale a dire la fuga di Elio. In Ds<sup>1</sup> Caproni scrive: «notturna ormai la vita / s'abbandona nel freddo. Anche l'ardore / una lapide aperta»; dimodoché risulta evidente l'avvento della dimensione notturna che è propria de *I lamenti* ed è prelusa nei *Sonetti dell'anniversario*. In Ms<sup>1</sup> (il verso del foglio che reca Ds<sup>1</sup>) Caproni (ri)scrive:

Elio che in corsa ha leso già il confine  
 umano, più non lascia che un calore  
 d'addio – l'estremo soffio d'una fine  
 giunta, ed al viso unanime col cuore  
 quale chiusa trafitta!

5

Si capisce così che il carro rappresenta la fuga del nome, in consonanza con i sonetti XVI-XVII, e che ormai è stato pronunciato l'addio. E come di consueto in questo Caproni la forte inarcatura «d'una fine / giunta» restituisce bene il carattere definitivo dell'evento e la sua drammaticità. La versione finale, tuttavia, affatto differente da questa, è più consona all'enigmaticità che caratterizza molti testi di *Cronistoria*, un'enigmaticità sovente risolta in accostamenti ossimorici che rendono ardua la decifrazione del messaggio.

A sostegno di questa lettura della chiusa del libro può giovare anche una considerazione intertestuale: il «clamore» e la «canzone» che pervadono il paesaggio sembrano un ricordo virgiliano del *clamor* di cui le Driadi «supremos / implerunt montes» al momento della morte di Euridice, definita peraltro «dulcis coniunx» (*Georg.* IV 460-61). In questo passo delle *Georgiche* si parla pure di «humanis precibus» che non possono e non sanno addolcire («mansuescere») e commuovere gli inferi in relazione al canto e al pianto di Orfeo (*Georg.* IV 470). Ma la trama di riferimenti è forse ancora più estesa: nei versi seguenti Euridice «feror ingenti circumdata nocte / invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas» (*Georg.* IV 497-98); dove vanno notati la presenza del campo semantico della debolezza e della tenuità associato alla figura femminile (*invalidas*), il motivo del distacco definitivo («heu non tua») e dell'oscurità, tutti elementi che sigillano pure *Cronistoria*. Infine, l'immagine di Euridice svanisce per

Infine, vi è una prova interna che avvalorata questa interpretazione, i pronomi personali; nel sonetto explicitario infatti si constata l'assenza dei pronomi di prima e seconda persona che di norma accompagnano il *nome*, la *fronte* e altre voci, e pure ne *I lamenti* e ne *Le biciclette* in linea di massima non vi è più il *tuo* nome, bensì solo nomi. Il tu è sparito, è «ormai coinvolto», ossia trasportato, lasciato al suo corso<sup>24</sup>. Torniamo per un istante al sonetto VI, in cui Olga è identificata con Angelica:

La tipica immagine del treno indica la predeterminazione della vita, l'ineluttabilità del cammino di lei (i «binari / obbliganti dell'uomo» de *Le biciclette* st. VI 5-6); tuttavia nel sonetto III il poeta esclama ancora: «E i miei sudori / ciechi nel perseguiti!» (vv. 8-9). Al contrario l'espunzione dell'io dal sonetto XVIII significa che Caproni ha rinunciato a *perseguirla*, è consapevole del fatto che ella è su una via che lui non può percorrere<sup>26</sup>. A questo punto si comprende pure la parola conclusiva, «sereno», che replica quasi esattamente la chiusa del sonetto XII (vv. 12-14, «tu la pena / di non essere sola nel nitore / d'un presagio d'addio – tu già serena»)<sup>27</sup>. Ciò che era presentito, qui è in atto: Olga, il suo nome fugge sul carro del Sole, e lascia «al viso unanime col cuore / quale chiusa trafittal». Questi versi (tràditi in Ms<sup>1</sup>) corrispondono al «mutuo clamore» che, giusta l'allusione virgiliana, segna l'addio definitivo. Infine la sostituzione della partenza del carro con quella della donna e del nome consolida l'interpretazione proposta, poiché indica forse la necessità e l'intenzione da parte del poeta di espungere Olga dalla propria poesia. Ne *I lamenti* infatti non domina più il lutto privato, ma la morte e la distruzione.

XVI

<sup>24</sup> È interessante a questo riguardo che in *Cronistoria* sia usato quasi esclusivamente l'aggettivo *coinvolto*, invece nella silloge successiva è preferito l'attributo *travolto*, il quale esplicita il passo ulteriore compiuto nel passaggio dai *Sonetti* a *I lamenti*.

<sup>25</sup> In merito al sonetto VI, Zoboli ha giustamente scritto che «l'Isola del Pianto caproniana è [...] la meta di un itinerario doloroso e tutto interiore, certo ossessivamente ripercorso; il luogo dove il poeta rivive e piange ogni volta l'ormai irraggiungibile assenza della donna, come Orlando che, al risveglio dal sogno funesto, "tutto pien di lacrime trovossi"» (ZOBOLI, *Verso l'Isola del Pianto...*, p. 206). Per l'immagine del treno v. invece DEI, *Giorgio...*, p. 38.

<sup>26</sup> V. al riguardo il testo inedito tramandato dal Quaderno Veronese *Le tue piazze* – e che *cieca aria di sale* (vv. 8-16), in cui si fondono immagini dei due sonetti (VI e XVIII): «I fumi ardenti / ed aspri, ora dai pruni estinti ai pini / d'agosto più non premono i tuoi eventi, / ora non scuoti più gli archi sublimi / al transito spezzato dei diretti / un dì lanciati a prenderti. Tu segui / altra strada abbagliata – tu continui / imperterrita e sola la tua errata / fortuna» (CAPRONI, *L'opera...*, p. 982).

<sup>27</sup> Per questo aspetto v. il seguente brano estratto dal racconto *Chiaro di luna*: «Oh troppe volte mi sono domandato perché, nei nostri giovanili colloqui, che pure erano allegri come si conviene a giovani onesti, io d'un tratto sentissi fra me e te interposto quel presagio di morte precoce! Né tu forse sentivi diversamente, se all'improvviso a volte spezzavi la nostra gioia con le tue irragionevoli lacrime, tosto ricancellate dal riso» (cit. in ZULIANI, *Il tremito del vetro...*, p. 74).

gracile di dicembre anche l'ardore  
d'arancio del tuo petto?... Ora un cavallo  
selvatico, sull'erba fugge come  
sopra la terra è fuggito il tuo nome.

XVII

Il tuo nome che debole rossore  
fu sulla terra! Dal vetro che già  
brucia al dicembre e s'appanna al vapore  
timido del mio fiato che non sa  
rassegnarsi a tacerti, io che città                      5  
vedo, fioca di nebbie, cui un ardore  
ultimo di cavalli e foglie dà  
la parvenza del sangue?... Nell'albore  
umido cui si sfanno anche le mura  
dure di Roma, già altra paura                      10  
ora è nel petto – già altro, mio amore,  
è lo schianto se all'improvviso d'una  
voce che chiama, soltanto il rossore  
d'una sciarpa carpisco nella bruma.

Del sonetto XVI interessano lo «sbaglio / dolcemente commesso» e l'«abbaglio / spento sorpreso sull'acqua al tremore / d'una debole mano», l'uno segnatamente petrarchesco, l'altro montaliano. Il poeta cerca l'elemento che l'ha indotto in errore, per cui ritorna la consueta simbologia giovanile: l'odore, i gigli, i cavalli lievi, l'amore acre, *etc.* Nelle interrogative e nelle esclamative riferite al passato pare inoltre possibile scorgere un rinnovato riferimento al *Furioso*, nello specifico alla mancata scoperta di Angelica da parte di Orlando, il quale al posto dell'amata trova Olimpia. Caproni si chiede come abbia mancato Olga-Angelica, e forse si può avvertire in questa domanda il senso di colpa che pervade *Il gelo della mattina* e i sonetti inediti, il timore di non avere mai davvero conosciuto e compreso la fidanzata, dunque di non averla mai raggiunta. Nelle vesti di Angelica infatti ella è «alzata e irraggiungibile» (VI 7). Nel sogno d'Orlando che è all'origine pure del VI *sonetto dell'anniversario* il cavaliere si tormenta per non aver saputo custodire la donna ed averla smarrita (OF VIII 75):

Almen l'avesse posta in guardia bona  
dentro a Parigi o in qualche rocca forte.  
Che l'abbia data a Namò mi consona,  
sol perché a perder l'abbia a questa sorte.                      4  
Chi la dovea guardar meglio persona  
di me? ch'io dovea farlo fino a morte;  
e dovea e potea farlo, e pur nol fei.

Dopo essersi interrogato sulle ragioni del proprio sbaglio, Caproni deve riconoscere in chiusa che ormai «sopra la terra è fuggito il *suo* nome»: ella è partita definitivamente e lui «non l'ha scoperta»<sup>28</sup>. Tuttavia l'errore di cui parla il poeta non riguarda soltanto il riconoscimento, bensì la natura ingannevole dell'amore. Come si è visto, questo motivo è prefigurato nel testo incipitario, e in seguito viene esplicitato nella definizione di Alcina come «la scoperta improvvisa d'una spinta / perpetua nell'errore» (*Le biciclette* st. III 10-11), dimodoché la forte saldatura tra le due raccolte risulta più evidente e il ruolo svolto dagli interventi del poeta sulla struttura del libro avvalorato.

Il sonetto successivo (XVII) è inaugurato dal nome, con una connessione anadiplosica che rafforza il legame tra i due componimenti. Dopo aver constatato l'effimerità del nome – «nome» e «amore» sono qualificati dal medesimo aggettivo, «debole» –, il poeta si abbandona alla confessione di un presentimento funesto: malgrado egli non riesca a smettere di nominarla, avverte che lei è ormai

<sup>28</sup> Cfr. ALESSANDRO ZATTARIN, *Oltre il confine. Giorgio Caproni e i Sonetti dell'anniversario*, «Studi novecenteschi», XXX (2003), pp. 7-40: 10-12, il quale segnala invece una tangenza con OF XI 54 (e un'altra poco convincente con OF XI 39).

assente e che la realtà non è più in grado di restituirne i segni. Anche in questo caso emerge l'attenzione del poeta per l'architettura della corona. Nel sonetto XI Olga, «sola» e «senza paura», *chiama* il poeta «mentre i suoni / soffoca già la più labile ardenza» (vv. 12-14). Già a quest'altezza lei è in pericolo, il suo *richiamo* giunge appena al poeta, nondimeno la sua «ardenza» (in una variante manoscritta «assenza») riesce a prevalere ancora sulle antagoniste «voci di donne», che «passano illese» nell'«oscurità» (vv. 2-5). Ora invece il *richiamo* non ha più potere, la voce non rimanda a nulla; pertanto nel sonetto XVII come nel XVIII il poeta può parlare solo di «una voce», non più della «tua voce»<sup>29</sup>.

In conclusione, se si ricomponne mentalmente la sequenza finale dell'edizione del '43 ci si avvede immediatamente che molto è mutato. Prima il libro si chiudeva sì con il sonetto *Quale debole siepe fu l'amore!*, ma era preceduto dal XV, sigillato dalla confessione del poeta di non sapere abbandonare l'amore giovanile e dalla conseguente richiesta di perdono; mentre nella versione definitiva la chiusa è perentoria, non dà adito a dubbi circa il destino della donna celebrata nella corona: il nome è fuggito e lei non è più presente nella realtà. Si capisce quindi anche l'espunzione del sonetto proemiale, che terminava così: «(Sarà forse una tenebra sfinita / in miele, sarà fede: sarà il sole)». Nel '56 non vi è più spazio per la luce, per la speranza della risoluzione del dolore in miele; in 1944 (ne *Gli anni tedeschi*) infatti si parla del «domani / cui impossibile è un'alba», di un «cumulo d'anni e di mani / inasprite dal gelo, i bui tramonti / che la spalla non regge più» (vv. 6-9). Anche le varianti del sonetto XVIII forniscono una conferma di questo orientamento e della contiguità della chiusa con *I lamenti*, giacché ivi l'«antica / brezza del sangue» diviene «una vinta difesa / all'inserenità cui giovinezza / e il vento concedevano l'illesa / fede». Infine, va ribadita l'importanza del legame tra i componimenti liminari: nel testo incipitario il poeta prospetta la resistenza di Olga al rogo (estivo), mentre nell'*explicit* resta solo il rogo autunnale dei pruni, egli deve abbandonare la fidanzata, riconoscerne la partenza e insieme l'entrata nella notte, preparando così il terreno per gli sviluppi successivi della sua poesia<sup>30</sup>.

#### Appendice. Tavola comparativa delle edizioni

*Cronistoria* [Firenze, Vallecchi 1943]

*Cronistoria (1938-1942)* [Milano, Garzanti, 1989]

CRONISTORIA

*La mia fronte che semina di tombe* [in corsivo]

1938-1942

E LO SPAZIO ERA UN FUOCO...

I.

[Il mare brucia le maschere]

[Quale debole odore]

[Dove l'orchestra un fiato]

[Udine come ritorna]

[Mettili il disco e ripeti] [dedica: a Marcella]

[L'abito che accende i selci]

[Nella sera bruciata]

[(Era un grido nel grigio)]

[Pisa piena di sonno]

[Rivedo il tuo paese]

[Ora il tuo viso ha spazio]

[Tu che ai valzer d'un tempo]

E LO SPAZIO ERA UN FUOCO...

[Il mare brucia le maschere]

[Quale debole odore]

[Dove l'orchestra un fiato]

[Udine come ritorna]

[Mettili il disco e ripeti] [dedica: a Marcella]

[L'abito che accende i selci]

[Nella sera bruciata]

[(Era un grido nel grigio)]

[Pisa piena di sonno]

[Rivedo il tuo paese]

[Ora il tuo viso ha spazio]

[Tu che ai valzer d'un tempo]

<sup>29</sup> Si ricordi, a conferma della convergenza tra *Sonetti dell'anniversario* e *I lamenti*, che il sonetto XVII viene pubblicato come *Lamento VIII* su «L'Approdo letterario» nel '54 (cfr. CAPRONI, *L'opera...*, p. 1113).

<sup>30</sup> Per tutte le ragioni esposte non si può dunque consentire con Malaguti, il quale sostiene che dopo la morte simbolica del binomio XVI-XVII «i simboli restano, anche se tenuti a distanza prospettica [...], e la “seconda morte” alla fine non c'è», e che «da parte centrale del sonetto XVIII è un passo indietro nell'itinerario simbolico della figura di Olga» (MALAGUTI, *La svolta di Enea...*, pp. 143-44). È invece più condivisibile la posizione di Zattarin, secondo il quale: «Olga ha preso il largo nel “mar di tramontana”, a Giorgio non resta che mettersi alla fonda nella notte di Ebuda: raggiunto lo scoglio, girarci attorno diviene, fatalmente, un girare a vuoto – un cantare sotto sforzo, sinopia che prepara il tocco “a fresco”, e l'arte vera, del poeta Caproni» (ZATTARIN, *Oltre il confine...*, pp. 39-40).

[Ponte Milvio e che spazio]  
 [Ad Catacumbas sull'Appia]  
 II.  
 [Tarquinia e sulla spalletta]  
 [Finita la stagione rossa]  
 [Ma memorando è il tuono]  
 [Assisi ha frenato il dardo]  
 [Così lontano l'azzurro]  
 [Ma le campane concordì]

#### ANNIVERSARIO

I.  
 [Poco più su d'adolescenza ah mite]  
 [Ora tu non sai più con che clamore]  
 [La città dei tuoi anni se fu rossa]  
 [Forse anche tu avrai lacrime se un giorno]  
 [Brucerà dalla bocca dei cavalli]  
 [Il tuo viso che brucia nella sera]  
 [Nella luce agitata ah la lettura]  
 [La città incenerita nei clamori]  
 [Ah se un giorno le donne con le penne]  
 II.  
 [Il vento ah quale tenue sepoltura]  
 [Hai lasciato di te solo il dolore]  
 [Ah la notte sofferta nei suoi errori]  
 [Basterà un soffio d'erba, un agitato]  
 [Quante zone dolenti nella sera]  
 [Un giorno, un giorno ancora avrò il tuo aspetto]  
 [Mai con più tenue e addolorata avena]  
 [La strada come spera a un'apertura]  
 [Quale debole siepe fu l'amore]

#### AI GENITORI

[Neppure queste parole...] [testo in prosa]  
 [Con te posso intendermi...] [testo in prosa]

1932-1939

#### FINZIONI

I.  
 II.  
 III.

[Ponte Milvio e che spazio]  
 [Ad Catacumbas sull'Appia]  
 [Ricorderò San Giorgio]  
 [Tarquinia e sulla spalletta]  
 [Finita la stagione rossa]  
 [Ma memorando è il tuono]  
 [Assisi ha frenato il dardo]  
 [Ma le campane concordì]  
 [Così lontano l'azzurro]

#### SONETTI DELL'ANNIVERSARIO

I. [Poco più su d'adolescenza ah mite]  
 II. [Ora tu non sai più con che clamore]  
 III. [La città dei tuoi anni se fu rossa]  
 IV. [Brucerà dalla bocca dei cavalli]  
 V. [Il tuo viso che brucia nella sera]  
 VI. [Nella luce agitata ah la lettura]  
 VII. [La città incenerita nei clamori]  
 VIII. [Ah se un giorno le donne con le penne]  
 IX. [Il vento ah quale tenue sepoltura]  
 X. [Hai lasciato di te solo il dolore]  
 XI. [Ah la notte sofferta nei suoi errori]  
 XII. [Basterà un soffio d'erba, un agitato]  
 XIII. [Quante zone dolenti nella sera]  
 XIV. [Un giorno, un giorno ancora avrò il tuo aspetto]  
 XV. [La strada come spera a un'apertura]  
 XVI. [Era l'odore dell'aglio dai gigli]  
 XVII. [Il tuo nome che debole rossore]  
 XVIII. [Quale debole siepe fu l'amore]